Rok III. Warszawa, 1 stycznia 1910 r. № 1.



Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

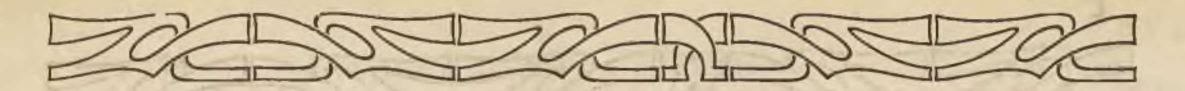
1-go i 15-go każdego miesiąca.



Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Zbiory muzyczne na Wawelu.

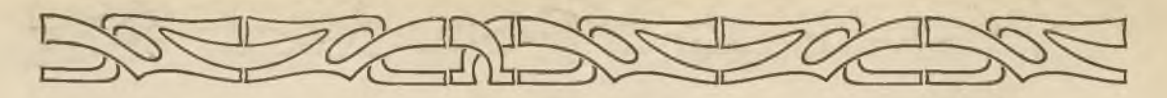
Od dawien dawna utrzymywało się w sferach kulturalnych polskich przekonanie, iż muzyczne zbiory wawelskie są bardzo obfite, bardzo ciekawe i dla muzyki naszej pierwszorzędnego znaczenia. Przekonanie to wyrosło, gdy ks. Polkowski i ks. dr. J. Surzyński odkryli szereg kompozycji polskich mistrzów muzycznych z XVI wieku (Felsztyński i Leopolita) i z XVII (Pękiel, Mielczewski). Jednakże bliższych wiadomości o tych zbiorach nie posiadano. Stąd zwykłą koleją rzeczy pogłoski i przypuszczenia urosły do legiendy, podobnej czasem do podań o— smoku wawelskim. Nie znaleziono do niedawna sposobności stwierdzenia, o ile ta legienda przekracza granice niezbitej prawdy. Uporządkowanie zbiorów odkładano aż do czasu, gdy świat naukowy polski rozszerzy granice swej działalności na historję muzyki, ściślej mówiąc — na umiejętności muzyczne. Tylko bowiem z pomocą tej wiedzy, z pomocą ludzi, przygotowanych przez wyższe studja w dziedzinie paleografji i historji muzyki można było doprowadzić do porządku zaniedbane od wieków zbiory muzyczne polskiej Akropolis. Przed zniszczeniem i rozrzuceniem tychże chroniła archiwum i bibljotekę wawelską wytrawna i energiczna opieka archiwarjusza krakowskiego, d-ra Adama Chmiela, który zaprosił do inwentaryzacji zbiorów pp. Raczyńskiego i Walewskiego oraz podpisanego, dzieląc pracę w ten sposób, że dwaj pierwsi zajęli się porządkowaniem zabytków z XVIII wieku, zaś ostatni objął inwentaryzowanie wszystkich druków i rękopisów muzycznych XVI i XVII stulecia, przedstawiających znaczne trudności archiwalno-paleograficzne i wymagających dłuższych studjów nad rozpoznawaniem oryginałów i kopji. Praca trwała przeszło dwa lata i jest niemal ukończona, o ile zaś nadzieja nie zawiedzie, będzie można w r. 1910 przystąpić do wydania obszernego katalogu. Obecnie jesteśmy w stanie zdać społeczeństwu polskiemu sprawę ze stanu zbiorów muzycznych wawelskich, będących jednem z najważniejszych źródeł dla badań dziejów naszej muzyki i udzielić pożytecznych wiadomości, a przedewszystkiem naznaczyć granicę między nieulegającą wątpliwości prawdą a fantazją, jakkolwiek szlachetną, lecz — fantazją.



Przedewszystkiem usunąć należy mniemanie, jakoby te zbiory były obfite. Niestety, mimo ich jakościowej wartości stwierdzić należy fakt, że nie dają one bynajmniej wolnego od luk poglądu na rozwój ojczystej muzyki ani też nie są jedynym probierzem związku muzyki polskiej z zachodnią, która już od XI wieku wywierała zdecydowany wpływ na kształtowanie się naszej sztuki tonów. Wśród porządkowania tych zbiorów zauważyłem, iż zaginęło mnóstwo obcych druków muzycznych, należących do bibljoteki kapeli rorantystów. Znaczną zaś część zrabowali Szwedzi, których bibljoteki obfitują w druki, znaczone na okładkach pieczęcząciami król. polskiej kapeli. Część zaś pojawiła się w Dreznie u antykwarjusza R. Bertlinga, od którego odkupiło krakowskie grono konserwatorów rękopisy z kompozycjami Krzysztofa Borka, Sebastjana z Felsztyna, M. Paligoniusza, Tomasza Szadka (XVI w.) i innych, ponosząc przez ten czyn wielkie zasługi około pielęgnowania zabytków sztuki ojczystej. Dzięki kapitule krakowskiej, która powierzyła pieczę nad zbiorami muzycznymi p. d-rowi Adamowi Chmielowi, wykluczone jest obecnie jakiekolwiek niebezpieczeństwo dla całości zbiorów wawelskich. Dodać należy, że w polskich zbiorach prywatnych nie brak rękopisów, które niegdyś były własnością kapitulnej bibljoteki. I tak np. w „Dziejach muzyki polskiej“ A. Polińskiego widzimy na str. 151 podobiznę rękopisu motetu Gorczyckiego; „ze zbiorów A. Polińskiego“ — czytamy pod podobizną. Nie trzeba być zawodowym paleografem, aby stwierdzić, że charakter pisma, jaki widzimy na tej podobiźnie, jest *zupełnie identyczny* co do paleograficznych cech z jedną z 4 wielkich grup rękopiśmiennych ze zbiorów muzycznych wawelskich. Szkoda, że autor nie podaje nam, w jakiej drodze doszedł do posiadania rękopisów z dziełami Gorczyckiego, jak to czyni zwykle przy innych autorach. Byłby to ciekawy szczegół z historji zbiorów wawelskich.

Drugą ujemną stroną tych ostatnich jest brak polskich druków muzycznych, które właśnie tam powinny się znajdować choćby w skromnej ilości. Obcych druków również jest bardzo niewiele; wszystkie zaś są zdekompletowane z małymi wyjątkami. Nadto wielka ilość rękopisów i druków uległa zniszczeniu przez wilgoć i częste użycie, brak zaś konserwacji pociągnął za sobą równie ujemne skutki, z których najdonioślejszym (negatywnie) jest brak niektórych ksiąg głosowych *), należących do polskich kompozycji (często najwybitniejszych), tak, iż rekonstrukcja jest wykluczoną, lub na długi czas wstrzymaną, co nie przyczynia się do szybszego zbadania dziejów naszej muzyki, zwłaszcza XVI i XVII wieku. Następnie zbiory posiadają kilkaset nieuporządkowanych luźnych kart, których przyprowadzenie do ładu w małej tylko cząstce zabrało wiele czasu; porządkowanie bowiem tego rodzaju inwentarza przedstawia daleko większe trudności, niż uporządkowanie *literackich* zabytków rękopiśmiennych. Coprawda zasłużony kustosz kapituły, ks. Polkowski, pozbierał znaczną ilość tych kart w całość i porozdzielał według wewnętrznej przynależności, jednakże najtrudniejszego zadania nie wykonał. Co więcej — dał oprawić pewną część rękopisów, co również w poczet jego zasług zaliczyć musimy, jakkolwiek system oprawiania był przestarzały i nie odpowiadał wszystkim wymogom archiwalnym. Nie obeszło się przytem bez niepowetowanych strat. Mianowicie introligator posklejał z sobą kartki zbyt „energicznie“, tak, że krańcowe nuty znalazły się pod klejem i — zginęły raz na zawsze, próby zaś odklejenia albo *rzadko* się udają (ze względu na jakość papieru i siłę wytrzymałości kleju), albo kończą się nadpsuciem rękopisu. Łatwiej naprawić taką stratę w rękopisach literackiej treści:

*) Wiadomo, że w XVI wieku nie znano partytur, w XVII zaś zadowalniano się (u nas przynajmniej) cyfrowanym basem (b. cifrato, b. generale, b. continuo, b. ad organum).

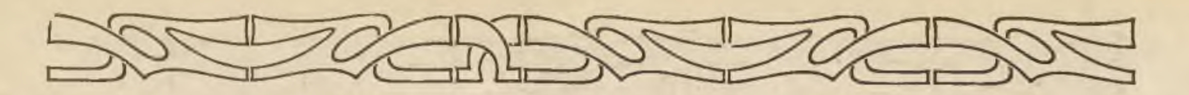


zaklejona część wyrazu nie usuwa możności trafnego domysłu. W rękopisie muzycznym jedna nuta zaginiona powoduje względność w wierności reprodukcji wzgl. rekonstrukcji. Na szczęście w oprawnych rękopisach wawelskich wypadek ten należy do wielkiej rzadkości.

Wreszcie ostatnia ujemna strona zbiorów. Mianowicie przeszło *połowa* rękopisów jest *bezimienna*. Kopiście nie rozchodziło się o to, kto był autorem kopjowanego dzieła. Gdy umieścił tytuł kompozycji na okładce uważał swe zadanie za skończone. Według zwyczaju swej epoki dodawał litery: „O. A. M. D. G." (omnia ad maiorem De gloriam), dodał również słowa: „Pro Capella R. E. C. C." (pro cap. regia ecclesiae cathedralis cracoviensis), oszczędzał w wyrażeniach „opus nobile" lub „opus nobile italianum", o autorze jednak zapomniał. Ta niedbałość, która widoczna jest także i w tem, że kopiści pisali nuty na... dokumentach, listach prywatnych i rachunkach, a często niszczyli inne kopje, obcinając je dla zrównania formatu i użycia na odpisanie innych kompozycji—otóż ta niedbałość przyczyniła się do tego, że historykom muzyki, mogącym ulatwić możność wykonania tych dzieł, zamknięto raz na zawsze drogę w rozpoznaniu swojskich i obcych kompozycji. Trudność ta jest zwłaszcza dla XVII i XVIII wieku znacznie zwiększoną, albowiem w tej epoce—jak tego dowodzą dzieła M. Zieleńskiego, A. Jarzębskiego, B. Pękiela, M. Mielczewskiego, J. Różyckiego, M. Zieleniewicza, Maksylewicza, Gorczyckiego, Szarzyńskiego i innych — wpływ włoski zupełnie opanował muzykę polską. Wiele dzieł zaliczamy do polskiej muzyki, tylko dlalego że ich autorowie byli Polakami.

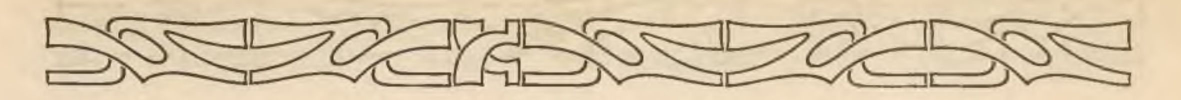
Razem z obcemi dziełami utwory polskie z Wawelu zajmą średniej wielkośc szafę. W niej zmieści się zatem, co pozostało z trzechwiekowej krakowskiej kuli tury myzycznej. Jest to w istocie niewiele. Utworów polskich pozostało blisko... 200. Trwałby w błędzie ten, ktoby mierzył według tych zbiorów wielkość produktywności polskiej od r. 1500.

Mimo tych poważnych braków zabytki muzyczne na Wawelu posiadają pierwszorzędne znaczenie dla dziejów naszej muzyki, gdyż obfitują w kompozycje nieznanych dotychczas żadnemu z historyków muzyki polskiej kompozytorów oraz dzieła nieznane tych muzyków dawnych polskich, których znano zaledwie z nazwiska. Z pośród znalezionych przez podpisanego kompozytorów polskich między rokiem 1550 a 1730 wymienić można: Czechowicza, Fierszewicza, Borzyma (Borimiusa), Łukasiewicza, Maksylewicza, Leszczyńskiego i kilku monogramistów (H. R., A. S. W. i. t. d.), nadto kilkadziesiąt nieznanych dotąd utworów Zieleniewicza, Gorczyckiego, Gołąbka (Gollumbka), Mielczewskiego, Pękiela, oraz Scacchiego, Gavary, Pacellego, Clabona, Fr. Liliusa i innych włoskich kompozytorów, którzy przebywali w Polsce. Niestety każdy z tych nieznanych dotychczas polskich muzyków jest reprezentowany przez kilka jedynie utworów, tak, że zaledwie można wyobrazić sobie ich indywidualne właściwości stylistyczne i przynależność do pewnych szkół i kierunków. Ponieważ wykluczonem jest, aby każdy z nich przez całe swe życie napisał zaledwie jeden lub kilka utworów, więc można wyobrazić sobie ile polskich kompozycji (zwłaszcza z XVII wieku) zginęło bezpowrotnie. Nieporządki trwające przeszło 150 lat (od śmierci Gorczyckiego) sprawiły niewątpliwie wiele złego. Największymi jednak szkodnikami byli sami rorantyści, niszcząc rękopisy dawne, aby na ich odwrotnych stronach spisywać nowe (niezawsze polskie). Przytem odznaczali się tem, że ekonomiczna gospodarka prebend stanowczo była dla nich ważniejszą niż porządek w utrzymywaniu rękopisów. Z podziwu godną gorliwością i akuratnością zapisywali libry papieru rejestrami obiadów i wieczerzy, z matematyczną dokładnością wyznaczali porcje „w dzień uroczysty jeden z 30", „porcje ordynaryjne w każdy



dzień mięsny lub maślany", odmierzali poważnie „kaszę ze spiżarni z masłem ordynaryjnie po kwaterce", a rejestry te spisywali na pięknym czerpanym papierze; na papier nutowy szczędzili grosza, który tak obficie na nich spadał. Mnóstwo rękopisów muzycznych z Wawelu odznacza się tem, że na jednej stronie znajdziemy mszę lub motet, na drugiej kwestje wyłącznie — kulinarne, spisy drobiu i wydatki „coctricis" (kucharki). Wprowadzając trywialny ton do spraw tak poważnych jak kwestja zabytków polskich muzycznych, oddaję wiernie wrażenie, jakiego doznajemy przy przeglądaniu tych rękopisów. Śmieszy ono i irytuje tak samo jak napis „Ad maiorem Dei gloriam" pod regulaminem kuchennym. I tylko powaga pięknych dzieł, których harmonje i zwoje kontrapunktyczne rozlegały się w świątyni polskiej Akropoli wstrzymuje nas od sarkazmu. Wkrótce będziemy mieli sposobność zastanowienia się nad stylicznemi właściwościami i wartością nieznanych utworów polskich. W dokończeniu tego artykułu dorzucamy słów kilka o zbiorach włoskiej muzyki na Wawelu. Są one daleko obfitsze niż polskie, ważność ich zaś polega na tem, że przy badaniu polskiej muzyki i włoskich na nią wpływów nie można ich nie brać w rachubę.

Nim u nas zaznaczyły swój autokratyczny rząd wpływy włoskie, panowali wszechwładnie Niederlandczycy wraz z podległymi sobie Francuzami i Hiszpanami jako wyznawcami zasad niederlandzkich. Dzielili oni swe imperjum w Polsce wraz z Włochami mniej więcej do pierwszego dziesiątka XVII wieku. Dowodzą tego stare druki na Wawelu. Najstarszym z nich są „Motetti" *Gombertha* (1540), które u nas niewątpliwie wówczas śpiewano, gdyż zawierają pod tekstem drukowanym dopisany inny tekst — zjawisko dość częste w drukach i rękopisach wawelskich. Druk ten jest dość zniszczony (najbardziej głos altowy). Jednym z najciekawszych zabytków na Wawelu są „Hymni totius anni" Tomasza *Ludovica da Victoria* (1581) największego kompozytora hiszpańskiego i zarazem poprzednika Palestriny w Rzymie (pod względem suwerennego znaczenia). Jest to druk olbrzymiego formatu z kilkocentymetrowemi nutami z głosami drukowanymi oddzielnie po pół strony, nie tak więc jak w nowożytnych partyturach. Druk taki, wówczas niezmiernie kosztowny, był bardzo wygodny, gdyż leżąc na wielkim pulpicie był dobrze widoczny dla śpiewaków i nie wymagał kopjowania głosów. Z jednego' druku śpiewał cały chór. (Daleko większego formatu rękopisy wyłącznie z liturgiczną muzyką posiada archiwum wawelskie w kilku egzemplarzach z XV wieku). Że takie formaty były u nas znane, dowodzi np. minjatura rodzajowa z jednego rękopisu wawelskiego, przedstawiająca chór śpiewaków, przed którymi stoi pulpit z księgą zawierającą właśnie te olbrzymie nuty. — Obydwa te druki są jedyne z XVI wieku, które znajdują się w komplecie. Wszystkie bowiem ine aż do wieku XVIII są zachowane tylko w defektowych egzemplarzach (i to zniszczonych — z małymi wyjątkami). Kompozycje tego mistrza, który obok Palestriny jest największym z XVI stulecia, który przewyższył wielkością produkcji wszystkich po dziś dzień kompozytorów — grozi mu „konkurencja" ze strony prof. d-ra Maxa Regera — i który jest ukoronowaniem sztuki niederlandzkiej, a łatwo się domyśleć, iż mowa o *Orlandzie di Lasso* († 1594) — otóż kompozycje jego były u nas bardzo często śpiewane i kopjowane aż do początków XVII wieku. Jedna księga głosowa jego słynnych „Selectissinae cantiones" (1587) zachowała się w dobrym stanie. Dzieła jego wraz z kompozycjami innych „Niederandczyków" znajdują się w bibljotece wawelskiej w tak zwanych „Zbiorowych wydawnictwach", które zawierały kompozycje różnych mistrzów, zebrane i wydane pod wspólnym tytułem (czasem bardzo poetycznym) przez drukarza i nakładcę w jednej osobie. Niederlanczycy, Francuzi, Włosi, Niemcy, Hiszpanie, Anglicy, czasem Polacy (Wacław z Szamotuł i Marcin Mielczewski) sąsiadują ze sobą w tych publikacjach tak międzynarodowych jak cała ówczesna muzyka kościelna. *D. n.*



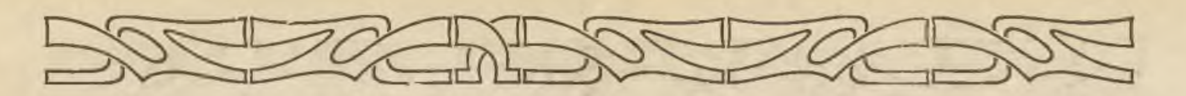
DR. ZDZISŁAW JACHIMECKI.

Zasadnicze różnice między współczesną muzyką niemiecką a francuską.

W ciągu ostatnich lat dwudziestu pięciu, w których sztnka Wagnera zdobywała sobie niepodzielne prawie panowanie w świecie muzycznym i stworzyła nietylko dogmaty dla dramatu muzycznego, ale nadała nowy kierunek twórczości pieśniarskiej — kulminującej w gienjalnych dziełach Hugona Wolfa — muzyce symfonicznej zaś, której koniec szczytny sam Wagner widział w symfonjach Beethovena, dostarczyła nowych środków wyrazu i idei, wyzyskanych w przepotężnych kompozycjach Antoniego Brucknera, a także całe mnóstwo muzycznie-plastycznych efektów, z których skorzystał lub wzbogacał je poemat symfoniczny ze Straussem na czele — muzyka francuska tworzyła cały szereg czynników natury technicznej, cały szereg nowych form melodyjnych i harmonicznych, nareszcie nowe zasady muzycznego tworzenia i teorje dla różnych rodzajów muzyki, które wyodrębniły ją zupełnie i uwolniły z pod wpływów niemieckich, a przedstawiając bogate źródła, z których młode generacje kompozytorów mogą obficie czerpać, zapewniają odrębność tę na długie czasy.

Genjalnem zjawiskiem, kompozytorem, który zapoczątkował nową epokę muzyki francuskiej, jest *Klaudjusz Debussy*. Sędziowie konserwatorjum paryskiego, którzy odrzucili pracę Debussy'ego, nadesłaną im przez stypendystę „nagrody rzymskiej", należąc do kierunku muzyki Masseneta i Saint-Saënsa, widzieli w nim tylko ultra-modernistę, obawiali się, aby nie działał zgubnie na innych, nie zrozumieli zaś, że muzyka ta jako oddźwięk silnej indywidualności i specyficznie gallickiego temperamentu, stanie się w niewielu latach nie tylko wyrazem jakiejś grupy, kierunku lub koterji, ale plemienną własnością narodu. Debussy uświadomił rasie francuskiej te pierwiastki muzyczne, które w naturze jej tkwiły, ale znajdowały się poniżej progu świadomości. W dziełach młodofrancuskich kompozytorów widać nie chęć naśladowania sztuki Debussy'ego, tylko się odczuwa wspólny podkład duchowy. Łączy ich także jedno hasło, artystyczne, które nie ma w sobie nic z szowinizmu antyniemieckiego.

Różnice między współczesną muzyką francuską a niemiecką wykazać można, przechodząc różne rodzaje muzyczne. Muzyka dramatyczna ma w „Peleasie i Melisandzie" przykład klasyczny. Debussy stworzył w dramacie tym dokładne niemal przeciwstawienie dramatu muzycznego Wagnera, szczególnie „Trystana i Izoldy." Bohaterowie Maeterlincka i Debussy'ego nie wyglaszają donośnie swych uczuć, najsilniejsze z nich przechodzą do świadomości drugich niedomówione, wyszeptane. W takich chwilach, kiedy Trystan lub Izolda muszą zdobywać się na najwyższą ekspansję głosu, Peleas i Melisanda utrzymują się w granicach zupełnej dyplomacji muzycznej, nie wkraczają w sferę wielkiego patosu ani żywiołowych wybuchów. Melodja ich śpiewu nie rysuje się w linjach strzelistych, przeciwnie dłuższe *parlando* na jednej nucie jest tu charakterystycznym objawem. Orkiestra jest mniej obrazem afektów, w większej zaś mierze tłem lokalnem, realistycznem przedstawieniem świateł i cieni i atmosfery w miejscu akcji. Teorja dramatu muzycznego Debussy'ego oparta na zasadach, stanowiących „wyraz senzualizmu estetycznego jego rasy, która szuka przyjemności w sztuce, a niechętnie dopuszcza brzydotę, chociażby ta miała znaleźć usprawiedliwienie w konieczności dramatycznej i prawdzie" — pisał p. Romain Rolland w książce p. t. *„Musiciens d'aujourd' hui"* (1908).



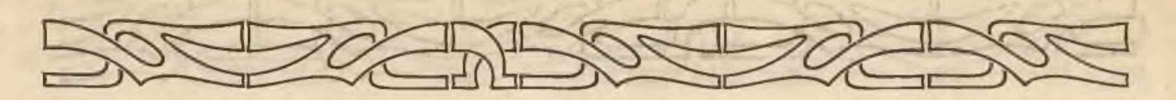
Wyższość estetyczna i wartość „Pelleasa i Melisandy“ jako dzieła sztuki nad „Salomą“ i „Elektrą“ R. Straussa jest niezaprzeczona. Niema jednak w dramacie Debussy'ego ani tej wielkości pomysłów ani tej niezmierzonej głębi wyrazu, który stawia „Trystana i Izoldę“ na miejscu najwyższem i zupełnie jedynem.

Znakomitem dopowiedzeniem dzieła Debussy'ego jest drugi poemat Maeterlincka „*Ariane et Barbe-bleue*" jako „opowieść muzyczna“ *Pawła Dukasa*. Metoda twórcy Peleasa, zastosowana do tematu, który naturze Dukasa odpowiadał więcej, niż którekolwiek inne dzieło sceniczne poety z Gandawy, np. „Ślepcy“, „Siedem księżniczek“, lub „Aglawena i Selizetta.“ Dukas kocha się w blasku i jaskrawie natężonych barwach, często ucieka się do siły dźwięku, kiedy Debussy maluje mgły i szmery i tajemniczym urokiem tchnące pustkowia, które toną w cieniu. Snop światła, który zalewa scenę w chwili wejścia zbawczej Ariany w akcie drugim, ma w ilustracji muzycznej potęgę wiekuistą.

Podczas, kiedy R. Strauss w dramatach i poematach, Hans Pfitzner w baladzie p. t. „Gnomy“, Max Reger w pieśniach lub każdy przeciętny kompozytor niemiecki maluje z pasją każde najdrobniejsze zjawisko zmysłowe, dochodząc w kierunku tym do absurdu, — Francuzi, więc Debussy, Dukas i Max Ravel wybierają takie tematy dla realistycznych efektów, które mogą być zarodkiem poetycznych nastrojów w umyśle słuchacza, nie są same dla siebie celem banalnym. U Wagnera realizm muzyczny miał rozmach żywiołu; lub wplatał się do sytuacji stworzonej przez genialnego dramatyka. „Czar ognia" lub lanie miecza Zygfryda, warstat Hansa Sachsa lub szmer źródła w Trystanie, wszystko to w założeniu i przeprowadzeniu są rzeczy genialne. Warto wspomieć także o tych motywach, które znikają w partyturach Wagnera, np. drganie flag na okręcie Izodly, oddane nieporównanie. Kompozytorowie francuscy znają także malarstwo miniaturowe, ale jest ono u nich pełnem piękna. Debussy tworzy muzykę nie dramatycznych lub lirycznych nastrojów, lecz pejzaże, w których walor barwy zastąpiony jest walorem dźwięku. Akordy w jego dziełach układają się w plamy barwne, smugi melodyjne dają złudzenie perspektywy. Ta „malarska“ technika muzyki Debussy'ego prowadzi do różnych assocjacji z dziełami pędzla. Niejednokrotnie on sam daje w tytule temat malarski utworu, a wtedy z muzyki tej wyczuwamy wprost stan atmosfery, jej wilgotność lub suchość. Dość wspomieć o kompozycji „*Jardins sous la pluie*“ lub „*La soirée dans Grénade*“. Debussy jest w światłocieniu muzycznym tak silnym, jak Rembrandt w malarskim. Trafną w tym kierunku charakterystykę Debussy'ego dał *Camille Mauclair* w książce p. t. „*De Watteau a Whistler*“, przeprowadzając analogję sztuki Debuss'ego z malarzem Henri le Sidanerem.

Jednym z najbardziej oryginalnych czynników sztuki Debussy'ego jest jego harmonika. Już dzieła pochodzące z pierwszych lat twórczości np. pieśni z roku 1884 mają w sobie te skojarzenia akordów, ktore są typowemi zjawiskami we wszystkich późniejszych. Jest to więc objaw naturalny Debussy'ego; do frapującej harmoniki tej nie dochodził na drodze spekulacji.

Mauclair zauważył, że harmonja Debussy'ego wychodzi „z antycznie monodycznego charakteru jego muzyki“, czyli, że Debussy wyłamał się z pod naszego systemu djatonicznego, podwyższając lub zniżając w muzyce swojej jego charakterystyczne półtony. Niema więc w muzyce tej egzotyzmów, jak to popularnie stwierdzają niektórzy, bo materjał tonalny Debussy'ego różni się uderzająco od systemu arabskiego lub którego ze wschodnich. Naukowe określenie harmoniki Debussy'ego podał lapidarnie Riemann: „*Die Harmonie bereichert durch bewusste Einführung höherer primären Obertöne.*“ Wobec dzisiejszej harmoniki niemieckiej, której chromatyka i alteracje nadają wyraz zupełnego wyczerpania, ma rodzaj harmonizacji



Dubussy'ego — przyjęty już przez kompozytorów francuskich, w pośród których wymieniam Vincent d'Indy'ego, Dukasa, Ravela, G. Samazeuilha, Vierne'go, Roussella, Henri Rabauda i Rhené-Batona — niesłychaną świeżość i bujność.

Emancypację muzyki francuskiej uważać można po stylu i technice instrumentalnej dzieł kompozytorów współczesnych. Orkiestra w operach Debussy'ego i Dukasa, poematach symfonicznych pierwszego z nich (*l'après-midi d'un faune*) lub Rabaud'a (*La procession nocturne*), zespół smyczkowy w kwartetach Debussy'ego i Ravela (najświeższe dzieło) nawet w dawniejszym kwartecie op. 45 d'Indy'ego, następnie fortepjan w utworach Debussy'ego (*Estampes: Pagodes, La soirée dans Grenade; Images* (dwie serje) *Masques* i *L'isle joyeuse*, lub wesołe i naiwne *Coin des enfants*) Dukasa (wielka sonata *es-mol* i warjacje z interludjum i finałem na temat menueta Rameau'a), d'Indy'ego (sonata op. 63), Ravela (*Jeux d'eau, Gaspard de la nuit*) — obracają się w sferze zupełnie odmiennych sposobów technicznych, niż analogiczne rodzaje muzyki niemieckiej. (*D. n.*).

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Johannes Borimius-Borzymski.

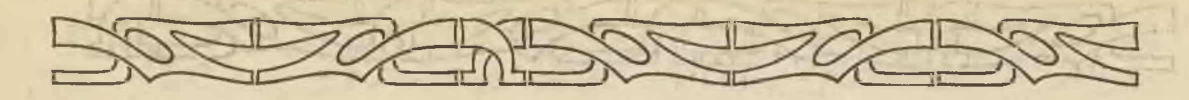
Nieznany polski kompozytor z XVI—XVII wieku.

JWP. hrabiance Otolji Kraszewskiej poświęca autor.

Wśród pracy nad inwentaryzacją zbiorów muzycznych krakowskiej kapituły na Wawelu zdołałem odkryć szereg nieznanych dotychczas polskich kompozytorów i kompozycji, zwłaszcza z XVII stulecia. Zbiory te uległy w ciągu XVIII a zwłaszcza XIX wieku wielkiemu spustoszeniu, którego sprawcą była bądź niestaranna konserwacja, granicząca często z zupełną obojętnością, bądź też chciwość prywatnych zbieraczy, którzy—jak to wnosić można z paleograficznych porównań oryginalnych rękopisów i facsimilów drukowanych—bez skrupułu wcielili pewną część rękopisów do swych zbiorów prywatnych, uniemożliwiając na długi czas pracę historyków muzyki polskiej nad odtworzeniem choćby ogólnego obrazu jej rozwoju. Zbiory wawelskie mają i tę słabą stronę, zmniejszającą ich wartość historyczno-artystyczną, że $^{3}/_{4}$ rękopisów nie posiada bądź tytułu bądź też nazwisk kompozytorów, napisy zaś „A. M. D. G." lub „O. A. M. D. G." albo też „Opus nobile" są raczej charakterystyczne dla kopisty i jego „poglądu." Tak więc wśród masy anonimowych rękopisów trudno będzie kiedykolwiek oznaczyć ich polską wzgl. obcą (najczęściej włoską) proweniencję, zwłaszcza, że napisy „opus nobile italianum" należą do rzadkości. Będzie to można uczynić dopiero wtedy, gdy uczeni muzyczni wydadzą ogólny katalog tematyczny wszystkich kompozycji obcych, co znów jest „muzyką przyszłości"—dalekiej. Wówczas również będziemy w stanie nakreślić wyczerpujący rys dziejów muzyki polskiej, a zwłaszcza kapeli rorantystów, która w jej rozwoju odegrała tak ważną rolę.

W pracy niniejszej pragnę odsłonić jedną z kart historji tej wyniosłej instytucji polskiej i scharakteryzować jednego z jej dyrygentów, jakim był właśnie *Jan Borimius*.

Dotychczasowe wiadomości o Borimiusie były bardzo skąpe. Wojciech *Sowiński* podaje w swym „Słowniku muzyków polskich" (Paryż, 1874, str, 37) wiadomość, że „Borimius, ks. Jan, był piątym dyrektorem kolegjum sorantystów w r. 1619", za Sowińskim zaś powtarza tę wiadomość Robert *Eitner* w „Quellenlexikon" (1889—1904, tom II, str. 135), dodając mylnie: „in Warschau." Z nowszych pisarzy muzycznych polskich żaden nie wspomina o Borimiusie, nie przypuszczając (z braku dowodów), iż był kompozytorem. Z chwilą znalezienia jego kompozycji należało sięgnąć do źródeł, aby zaczerpnąć o nim



pewnych wiadomości. Z „*Album Studiosorum*“ (tom III, str. 203)[1]) dowiadujemy się, że „*Joannes Seraphini Borzym Bobrouiensis dioec. Cracoviensis*“ zaliczony został w poczet uczniów wszechnicy jagiellońskiej, zapłaciwszy 3 grosze wpisu, za rektoratu d-ra praw i kanonika krakowskiego, Piotra Gorcimiusa (w r. 1597 r.). Zatem nazwisko naszego kompozytora brzmi właściwie: *Jan Borzym*, ojcem jego był Serafin B., miejscem urodzenia Bobrów, w djecezji krakowskiej. W tym lub najprawdopodobniej następnym roku (t. j. 1598) został mansjonarzem prawdopodobnie w katedrze wawelskiej i osiągnął stopień bakałarza filozofji z piątą lokacją, za dziekanatu Sebastjana Nagrodiusa, jak świadczą „*Statuta nec non liber promotionum* philosophorum ordinis in universitate Studiorum Jagellonica“ J. Muczkowskiego (Kraków, 1849, str. 251)[2]). Skoro w r. 1598 Borzym był zwany mansjonarzem, przeto już wówczas posiadał przynajmniej niższe święcenia kapłańskie, a więc odbył przedtem studja teologiczne; „urzędowych“ jednak dowodów nie zdołałem znaleźć. W pomoc wszakże przychodzi jeden z najważniejszych dokumentów do dziejów rorantystów, mianowicie księga rachunkowa z archiwum kapituły krakowskiej: „*Elenchus omnium perceptorum et expositorum ex prouentibus Sacelli Regii Rorantistarum ab Ao 1543 ad Annum 1631*“[3]). Nazwisko Borzyma-Borimiusa pojawia się w tym dokumencie (fol. 119 r) po raz piewszy pod datą 1608. Jednakże ze względu na to, że w tym roku powierzono Borzymowi wraz z rorantystą Janem ze Skrzynna zbieranie dziesięcin, przyznanych rorantystom na mocy aktów fundacyjnych — który to urząd przypadał w udziale tylko szczególnie poważanym i conajmniej kilkuletnim członkom kapeli, oraz ze względu na to, że wspomniany „Elenchus“ wykazuje w rubrykach z lat 1603—1608 (incl.) bezładne prowadzenie rachunków, t. j. summarycznie i bez wymienienia nazwisk członków kapeli, przeto przyjąć należy jako pewność, że nasz kompozytor został rorantystą-prebendarjuszem w r. 1603 lub tuż po nim, gdy czwartym z kolei dyrektorem kapeli był Albertus Bełcimius Warcensis (1600—1618). Do r. 1618 zdołał Borzym zdobyć tak wielkie uznanie królewskiego dworu i rorantystów, że po rezygnacji wspomnianego Alberta[3]) obrano go dyrygentem kapeli. Urząd swój rozpoczął albo w grudniu r. 1618 lub od następnego N. Roku (1619). Ponieważ Albertus w ciągu r. 1618 nie „urzędował“, przeto możliwem jest, że go zastępował Borzym, z wielkiem powodzeniem zapewne i zadowoleniem swym kolegów. W charakterze dyrektora kapeli (tytuł jego brzmiał różnie: „praepositus Sacelli Regiae Maiestatis“, „praepositus ac rector capellae“, „praepositus Capellae SRM“) pojawia się dopiero w rubryce z r. 1619 („Elenchus“ fol. 129r). Niedługo jednakże pozostawał Borzym na swem stanowisku. Ostatni raz spotykamy się z jego nazwiskiem w rubryce pod datą 1621. Brak rachunków z lat 1622—1624 (incl.) i fakt, że już w r. 1625 Marcin z Mielca pozostawał na stanowisku dyrektora kapeli rorantystów (por. Elenchus fol. 133r) dowodzą, iż między r. 1622 i 1624 Borzym przestał być kapelmistrzem kapeli. Czy zrzekł się sam tej godności celem objęcia lepszej prebendy na wzór swego poprzednika, czy zakończył życie, czy też opuścił Kraków, przenosząc się może do Warszawy, gdzie właśnie rozpoczynało się w wysokim stopniu rozwinięte życie muzyczne tego stwierdzić nie mogłem[5]).

* * *

[1]) Album Studiosorum Universitatis Cracoviensis. Tomus III. Ab anno 1551 ad annum 1606. Editionem curavit Adam Chmiel. Cracoviae 1904. Sumptus fecit Academia Litterarum Cracoviensis: „A D. 1597. Commutatione aestiua Reverendo et Clarissimo Viro Domino Petro Gorcimio I. V. Doctore Canonico Cracoviensi, Octauo Rectore, in Matriculam Universitatis Studii Generalis Cracoviensis, inserti sunt et inter Studiosos relati eo qui sequitur ordine...“ (str. 203) i t. d.

[2]) „Dec. Mgri Sebastiani Nagrodii, Anno dui MDXCVIII“, „pro feriis Cinerum hi egregii adolescentes, rite examinati, primae laureae insignia acceperunt, hocque ordine locati sunt“: — na piątem miejscu „Joannes Borimius (mansionarius).“

[3]) Na dokument ten zwrócił mą uwagę archiwarjusz miasta Krakowa, p. Adam Chmiel, za co składam mu szczerą podziękę.

[4]) W „Elenchus“ (fol. 127r) czytamy: „Post Resignationem Praepositurae quam die decima Decembris Anni praesentis Dominus Albertus Bolikowsky Notarius Publicus nomine Admodum Reverendi Domini Alberti Belcinij Juris. utriusque Doctoris Canonici Leopoliensis, resignauit, In cuius Domini Praepositi absentia qui fere anno integro non residebat in Praepositura, Domini Praebendarij, qui Reditus Communes colligebant in fine Anni Millesimi Sexagentesimi decimi octavi fecerunt rationem in praesentia omnium D. Praebendariorum, quam rite et sufficienter factam, residuumque in aerarium Communitatis impositum testamur. In cuius rei fidem hoc chyrographum fecimus Johannes Mirmicius Stantius a Wielgomiyn Senior Praebendarius mpp.“

[5]) Na końcu tej pracy podane są odpisy kilku dokumentów z czasów prebendy i prepozytury. Borzyma.



Historja sztuk plastycznych i muzyki, a niewątpliwie i literatury, wykazuje kilka wypadków, w których dzieło sztuki, przypisane jednemu twórcy nawet o bardzo znacznym talencie, jest jedyną po nim spuścizną artystyczną, jedynym dowodem jego talentu i indywidualności, jego artystycznego kierunku. Oczywiście z tego, jak wielkim jest talent twórcy, wnosimy, że na tem jednem dziele twórca z pewnością nie poprzestał, jakkolwiek brak nam piśmiennej tradycji, stwierdzającej istnienie innych dzieł pokrzywdzonego przez dzieje losu artysty. Podobnie rzecz ma się z Borzymem. Pozostała po nim jedna i jedyna kompozycja: mianowicie czterogłosowy motet „Rorate coeli" w rękopisie z XVIII wieku, złożonym z 5 kart głosowych (Canto, Alto, Tenore, Basso i Basso ripieno) oraz okładki, na której znajdziemy późniejszy (lecz z XVIII w. pochodzący) napis „Introitus Rorate Coeli a 4 voci pari. O. A. I. B." (Opus auctoris Johannis Borimii), poniżej zaś dopisał ks. Polkowski „Jan Borimius 1619." Kopja ta jest zarazem wymownym dowodem, że utwór Borzyma śpiewali rorantyści jeszcze w XVIII stuleciu, czyli że był długo cenionym i lubianym, a przytem trwale „aktualnym" ze względu na swój tekst („Rorate"), przeznaczony dla mszy roratnej, którą rorantyści z obowiązku i z przeznaczenia fundacyjnego mieli „arte sua illustrare." Każdy niemal kapelmistrz rorantystów pozostawił po sobie bądź motet bądź mszę roratną, np. Borzym, Mielczewski, Gorczycki, Maksylewicz itd. Nie dla innej kapeli jak tylko dla rorantystów przeznaczyli Paligoniusz i Marcin ze Lwowa (XVI w.) swe roratne motety i msze. Był to jeden ze sposobów przedstawienia swych kompozycji dworowi królewskiemu, słuchającemu mszy w kaplicy zygmuntowskiej, w której koncertowali „praenobili arte" rorantyści.

Z tytułu mszy widać, że motet Borzyma jest napisany na 4 głosy. „Basso ripieno" (głos „piąty") jest późniejszym dodatkiem z epoki generałbasowej, w której zwłaszcza dzieła a capella z drugiej połowy XVI wieku opatrywano basem cyfrowanym, przeznaczonym dla użytku kapelmistrza lub organisty akompaniującego. Klasycznym przykładem takich, w zasadzie nie odpowiadających ani stylowi ani duchowi kompozycji oryginalnej, lecz nieszkodliwych przeróbek z generałbasowej epoki (1600—1750) jest wydanie jednej z ksiąg motetów Palestriny z r. 1606 z basem organowym, czego w oryginale oczywiście nie znajdziemy, gdyż Palestrina prawdopodobnie nie znał wcale praktyki generałbasu. Podobnym przykładem w naszej muzyce, daleko wymowniejszym niż motet Borimiusa, są rękopisy wawelskie motetu Marcina Paligoniusza („Rorate" ca 1560) i „Missae Paschalis" Marcina ze Lwowa († 1589); w obydwu dodane jest „Basso ripieno" (głos instrumentalny) w XVII wieku. Taki głos basowy cyfrowany robi wrażenie ram barokowych, w które ujęto obraz z epoki renesansu. Jest zatem przy analizie dzieła zbyteczny.

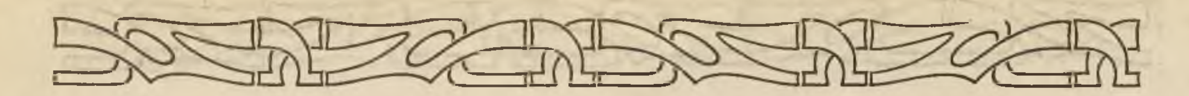
Motet Borimiusa składa się z trzech części, dla oznaczenia których można użyć formuły:

1) C g-mol (końcowa kadencja w dur), 27 taktów.

2) C B-dur, 27 taktów.

3) $^3/_2$ g-mol (końcowa kadencja w dur), 30 taktów wzgl. 27+3, gdyż 3 ostatnie takty są użyte dla rozwiązania kadencji zawieszonej.

Jak więc widzimy, Borzym bardzo starannie przestrzegał formy i umiał nadać jej rozmaitość przez zmianę menzury. Utrzymanie pierwszej i trzeciej części w jednej i tej samej tonacji (g-mol) oraz środkowej części w odpowiedniej tonacji durowej (b-dur) dowodzi również zdolności utrzymania miary artystycznej. W pierwszej części motetu są dwie imitacje. W pierwszym razie rozpoczyna je dyskant, odpowiada mu o kwartę niżej alt, i tak w tym porządku przechodzi imitacja przez wszystkie głosy. Drugą część imitacji rozpoczyna temat w basie, któremu odpowiada tenor w kwincie i t. d. Ponieważ jednak w imitacji, wykonywanej przez 4 głosy, zachodzi w tenorze i sopranie pewna zmiana, przeto mimo niemal zupełnie identycznego materjału imitacyjnego możnaby mówić o tem, że w tych 6 pierwszych taktach drugiej części są zawarte w rzeczywistości 2 imitacje: między basem i altem a tenorem i sopranem; jednakże to iż tenor nie powtarza dokładnie tych samych nut, jakie są w imitowanym temacie basu, polega na tem, że zachowana musi być tonacja, a to pociąga za sobą zmianę pewnych tonów w imitującym głosie. Stąd nie ma mowy o połączeniu dwuch kanonów. W dziewiątym takcie tejże części rozpoczynają się nowe imitacje. Rozpoczyna je tenor, któremu odpowiada dość swobodnie alt, poczem przyłącza się sopran i bas — jeszcze swobodniej. Cała ta część mimo, iż brzmi doskonale — wszak to początek XVII wieku — i zawiera interesujące szczegóły, nie odznacza się utrzymaniem średniej drogi między absolutną polifonją a homofonją; opiera się tylko na kontrastach. Daleko doskonalszą jest część pierwsza. Pieśnianym charakterem odznacza się część ostatnia,



zupełnie homofoniczna; rytmika jej jest nieco świecka, taneczna — zjawisko spotykane w muzyce kościelnej polskiej XVII wieku (zwłaszcza drugiej połowy, choć i u Marcina z Mielca nie brak śladu tego wpływu). Borimius pisze tematy dość melodyjne, a także każdy z głosów jest sam dla siebie płynną melodją. Nowożytne tonacje zachowuje zupełnie; tylko kilka zwrotów harmonicznych zdradza epokę bliską zupełnego wyzwolenia z pęt kościelnych tonacji. W ostatniej części użył Borimius motywów z naszej pieśni kościelnej na „wielki post", zaczynającej się od słów: „Jezu Chryste Panie miły"; nie umieszcza ich wszystkich, lecz tylko 3 pierwsze, przeplatając je interpolacjami bądź w formie kilku akordów, bądź harmonicznej progresji (takt 6—9), bądź nowego motywu. Tematycznych przeprowadzeń w motecie Borimiusa nie znajdziemy.

Pomimo skrzętnych poszukiwań nie zdołałem znaleźć źródła pochodzenia pieśni, której tematów użył Borzymski w swym motecie. Udałem się więc do najwybitniejszego dziś znawcy pieśni religijnej w Polsce, do ks. d-ra Józefa Surzyńskiego i otrzymałem bardzo cenną wiadomość [1]), mianowicie, że pieśń ta znaną była na początku XVII stulecia, jakkolwiek jej pierwotny tekst był nieco odmienny, niż używany dziś. Autorem jego był Abraham *Rożniatowski.* Pieśń ta, której pierwsza zwrotka brzmi:

„Zawitai Chryste wiszący
Snopeczku Mirhy więdnący
Wyniosłeś na krzysz zdrowie swoie
Za niesprawiedliwość moie"

jest przedostatnią z 20 spisanych przez Rożniatowskiego w rękopisie p. t. „Summariusz Męki Pańskiej wedle mieisc Jerozolimskich nad Zebrzydowicami wykonterfetowanej przez Abraama Rozniatowskiego na Kalwary napisany Roku Pańskiego 1610." Przypuścić więc można, że motet Borzymskiego powstał między r. 1610 i 1624. Zdaniem mojem jednakże nic nie stoi na przeszkodzie twierdzeniu, że datę powstania tego dzieła można odnieść do lat od r. 1611—1619. Ks. Polkowski napisał na okładce motetu datę „1618", w którym zapewne predestynowano Borzymskiego na przełożonego kapeli.

Jakkolwiek motet Borzyma nie jest kompozycją wybitną, to jednak posiada wartość jako jedna z tych kompozycji, które przyczyniają się do uzupełnienia historycznego tła muzyki polskiej z pierwszej ćwierci XVII wieku, nie dość jeszcze zbadanej. Jest zarazem jednym z przyczynków do dziejów wpływu szkoły rzymskiej na muzykę polską; wpływ ten jest widoczny, zwłaszcza w pierwszej części motetu; ale nie brak w drugiej i trzeciej szczegółów, które są przeniesione z dzieł rzymskich kompozytorów na grunt polski. Gdybyśmy posiadali więcej dzieł Borimiusa, moglibyśmy dokładniej określić jego indywidualność i zbadać jego zależność od pewnych kierunków. Gdy Borzym wystąpił na widownię jako rorantysta, szkoła rzymska panowała u nas wszechwładnie, mimo, że Zieleński umiał pogodzić jej właściwości ze stylem weneckim, a nawet nadać temu ostatniemu pewną przewagę, raczej w technice niż charakterze.

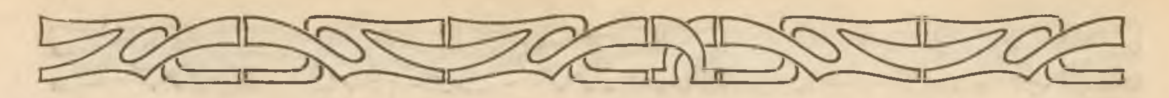
Podajemy kilka dokumentów, dotyczączących Borimiusa i napisanych po części przez niego. Zbieraniem dziesięcin, należnych rorantystom, zajmowali się według przyjętego zwyczaju zwykle dwaj członkowie kapeli, najbardziej poważani; jeden z nich nosił zwykle tytuł „seniora" i spisywał czynności administracyjne osobiście. Bliżej zastanowimy się nad tem w „Dziejach rorantystow." We wspomnianym „Elenchus" czytamy fol. 116r pod datą 3 stycznia 1609:

„Anno 1608 Joannes Skrzynno et ego Joannes Borimius Praebendarii Capellae eiusdem fuimus in decimatione Villarum Cervonaniva, Kaszki. et Kozlowicze, Capitaneatus Sochaczouiensis, quam quidem Decimam nonulis (!) colonis Vendidimus nonnullis vero manipularem accepimus. In Kaszki odewsi do Busilycz, In Kozlowicze od Jaktorowskiego boru aż do drogi Oriszowskiey z iedne stronę, a z (!) drugą stronę aż do drogi Radzieiowskey..."

Borimius zbierał dziesięciny również w dwuch następnych latach, jak czytamy w „Elenchus" fol. 117r i 118r:

---

[1]) Za tę ważną notatkę dziękuję zacnemu kapłanowi najgoręcej. Dla ścisłości podaję, że ks. dr. J. Surzyński wiedział, iż Borzymski był dyrygentem rorantystów od r. 1619—1624.



„Anno 1609 Ego Joannes Borimius Decimani, sicut et anno praecedenti ex agris Villarum Ceruonawola (!!), Kaszki et Kozlowicze...“, etc.

„Anno Dni 1610 Stanislaus Dobrziałoniensis, Praebendarius in districtu Sochaczouiensis idecimauit cum Joanne Borimius...“, etc.

Zwykle w ostatnich dniach grudnia lub pierwszych stycznia rorantyści odbywali rodzaj „kapituly generalnej“ (tak nawet nazywali swe zebranie z końcem XVII i z pocz. XVIII wieku), na których przełożony zdawał sprawę czynności administracyjnych. W „Elenchus“ (fol. 129 r) czytamy:

„Reverendus Dnus Joannes Borimius Praepositus in praesentia omnium Praebendariorum capitulariter congregatorum fecit rationem de perceptis et expositis Prouentibus Communitatis Anni Dni Millesimi Sexcentesimi decimi noni, quam rite et sufficienter factam, residuamque quod ultra expositam Proventuum ex Portionibus Vacantum, et pro Fabrica remanet, in aerarium Communitatis in praesentia Dnorum Praebendariorum, repositum esse testamur. In cuius rei fidem meliorem manibus nostris subscribimus.

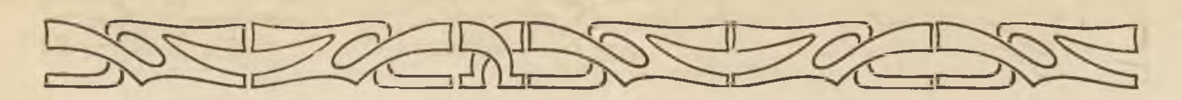
Johannes Mirmicius a Wielgomlyn mpp.

Podobne notatki znajdują się tamże, fol. 130v.

Koncert muzyki polskiej w Moskwie.

Staraniem artystów polaków, zamieszkałych w Moskwie, z p. Miller Choroszewską na czele, odbył się 4 listopada w sali tamtejszego konserwatorjum muzycznego koncert, poświęcony „młodopolskim“ kompozytorom, o którym czytamy w „Russkoj muzykalnoj gazetie“ (№ 45): „Duże zaciekawienie wzbudził wieczór, poświęcony młodo-polskiej muzyce, zupełnie u nas (t. j. w Moskwie) nieznanej. Oprócz kilku utworów Noskowskiego i symfonji d mol Stojowskiego z muzyki polskiej nic dotychczas w Moskwie nie wykonywano. Najbardziej interesującym numerem koncertu była sonata skrzypcowa F-dur Grzegorza Fitelberga. Utwór to o bogatej szacie melodyjnej i to melodyjności wcale nie bladej. W kombinacjach harmonicznych autor nie hołduje zbyt ideom „modernizmu“, można go tylko posądzić o to w „Intermezzo“ ze względu na ciągłe zmiany rytmu ($^5/_4$, $^2/_4$, $^4/_4$, $^2/_4$, $^3/_4$ etc.). Czy rytmy te podyktowało autorowi natchnienie? Zdaje mi się, że nie, gdyż to stanowi kontrast do spokojnych części: pierwszej (Allegro) i ostatniej (Allegro agitato). W melodyce tych dwuch części jest bardzo dużo liryzmu słowiańskiego, nawet można powiedzieć: dużo Czajkowskiego. Sonata brzmi pięknie i słucha się jej z przyjemnością. Do lepszych ustępów finału należy reminiscencja w E-dur z pierwszej części sonaty (skrzypce przypominają pierwszy temat sonaty, oparty na bogatym podkładzie akordowym). Wykonawcami sonaty byli: pan Sibor i organizatorka koncertu, pjanistka, p. Miller Choroszewska. Oni też odtworzyli dwie części sonaty G-dur Melcera (Andante cantabile i Scherzo). Nie wiem, jakiej wartości są pozostałe części dzieła, te zaś, które poznałem, są bardzo efektowne. Andante ma dużo melodyjności, w scherzu zaś nie brak ognia, który doskonale podkreślili wykonawcy.“ Utwory fortepjanowe i pieśni L. Różyckiego mniej się „podobały“ krytykowi. Nie odmawia im wszakże piękna i smętku słowiańskiego, a dalej czytamy: „Chwilami w kompozycjach Różyckiego czujemy bardzo Chopina i wpływy nowej szkoły francuskiej (?) z jej własnościami harmonicznemi. Z kompozycji Różyckiego najbardziej przemówiły do duszy krytyka z Moskwy 2 preludja op. 2 i pieśń „Spojrzyj dokoła.“ Z utworów Karłowicza wykonano tylko dwie pieśni („Pod jaworem“ i „Idzie w pole“).

P. Engel w „Russkich wiedomostjach“ o koncercie tym pisze między innemi: „O ile współczesna literatura polska cieszy się u nas szerokiem rozpowszechnieniem a nawet popularnością, o tyle o polskiej muzyce współczesnej nie wiele możemy powiedzieć. A ta ostatnia zrobiła duży krok naprzód, szczególnie na polu twórczości muzyki symfonicznej i kameralnej.“ Autor powyższych słów wyróżnia sonatę Melcera, zwłaszcza Andante (które bisowano),



podkreślając w całem dziele epizody w duchu narodowym. Żałować tylko należy, iż wielkiemu twórcy poematów symfonicznych ś. p. Karłowiczowi wyznaczono skromne miejsce w programie i uwzględniono jedynie jego pieśni.

KORESPONDENCJE.

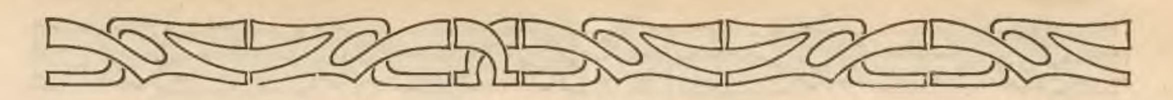
Kraków, w pierwszej połowie grudnia.

(Z ruchu koncertowego).

Fizjognomja krakowskiego ruchu muzycznego w obecnym sezonie, na pozór wiele różniąca się od sezonów ubiegłych, zmieniła się przecież na korzyść w pewnym kierunku. Dotąd rozbrzmiewała estrada koncertowa Krakowa, w znacznej przewadze, echami popisów wirtuozowskich, dając ledwie kilka produkcji z zakresu muzyki symfonicznej, od których publiczność przeważnie stroniła. I obecnie jeszcze popisy wirtuozowskie solistów mają liczebną przewagę nad produkcjami orkiestry symfonicznej, lecz usiłowania dyrektora Hocka, który urządził zeszłego roku kilka koncertów symfonicznych, stając na czele połączonych orkiestr wojskowych — kilka produkcji orkiestry wiedeńskiego „Tonkünstler-verein'u“, a wreszcie próbne dyrygowania kandydatów na stanowisko dyrektora Tow. muzycznego, rozbudziło zainteresowanie dla muzyki symfonicznej tak, iż obecnie produkcje tego rodzaju ściągają liczne rzesze słuchaczy do pięknej sali starego teatru.

Jak dotąd, największem uznaniem dla muzyki symfonicznej, cieszą się koncerty Tow. muzycznego, na którego czele stanął światowej dziś sławy twórca oratorjum „Quo vadis?“, p. Feliks Nowowiejski. Spóźnioną byłoby rzeczą opisywać trudności i przeszkody, z jakimi walczył i walczy dziś jeszcze w pracy organizacyjnej nowy dyrektor. Zwolna jednak topnieją zawiści, bo topnieć muszą pod silnemi promieniami energji, najlepszych chęci, zapału, a przedewszystkiem wiedzy tudzież olbrzymiego talentu Nowowiejskiego, który stanął raźno do pracy. Praca ta, a raczej jej rezultaty przedstawiają się, jak dotąd, nader dodatnio. W ciągu bowiem dwu pierwszych miesięcy obecnego sezonu zorganizował Nowowiejski orkiestrę obecnie już wcale zgraną i zespoloną, oraz utworzył wielki — jak na nasze stosunki — chór mięszany. Pierwszy koncert, jaki odbył się z początkiem listopada, przy natłoczonej sali, zyskał nowemu dyrektorowi szczere oraz gorące uznanie ze strony publiczności i prasy, które Nowowiejski zdobył wstępnym bojem. Składając należny hołd sędziwemu twórcy „Konrada Wallenroda“, rozpoczął Nowowiejski program przepysznem wykonaniem pięknej uwertury „W Tatrach“ — słyszanej w tak świetnej repryzie w Krakowie po raz pierwszy. Na program tego koncertu, w którym wziął u[illegible]ał wiolonczelista krakowski, prof. konserwatorjum, Karol Skarzyński, świetnie zagranym koncertem wiolonczelowym Haydna (z towarzyszeniem orkiestry) — zaprodukowany został poemat symfoniczny Sibeliusa „En saga“ tudzież „Symfonja Nr. 1 c-mol“ Brahmsa. Następny koncert poświęciło Tow. muzyczne twórczości śp. Zygmunta Noskowskiego, któremu wiele ciepłych słów wspomnienia poświęcił dyr. Władysław Żeleński w wygłoszonym przez siebie okolicznościowym odczycie. Program wypełniła prześlicznie wykonana symfonja F-dur „Od wiosny do wiosny“, oraz „Świtezianka“, wielka ballada na chór, solo i orkiestrę. Młody chór mięszany Tow. muzycznego przedstawił się nader sympatycznie, śpiewał bowiem rytmicznie, czysto, składnie oraz z odczuciem dynamiki, idąc śmiało za pałeczką dyrygenta. Partję solową Strzelca odtworzył bardzo pięknie p. Bol. Wallek-Walewski, zaś Świtezianki p. Zofja Bandrowska, bratanica oraz uczennica Aleksandra Bandrowskiego, obecnie profesora konserwatorjum krakowskiego i kierownika klasy śpiewu solowego. Młodociana śpiewaczka, ktora na razie przedstawiła się tylko jako osóbka bardzo muzykalna o materjale wielce obiecującym, odśpiewała niełatwą partję nader poprawnie.

Ostatni koncert symfoniczny odbył się 10 grudnia, przynosząc z polskiej twórczości część II-gą czwartej symfonji Świerzyńskiego „Raj utracony“ i „Pieśń o Sokole“ Fitelberga, a nadto „Pożegnanie Wotana z Brunhildą“ Wagnera, w którem solo odśpiewał młody adept sztuki śpiewaczej, p. Romanowski i koncert skrzypcowy A-dur Mozarta, który odegrała dystyngowana skrzypaczka, p. Erna Schulzówna, przyjmowana przez publiczność bardzo ciepło i nagradzana gorącymi oklaskami zarówno za stylowe odegranie kon-



certu, jak niemniej za artystyczne wykonanie Chaconny Bacha. P. Schulzówna była tem milszem zjawiskiem dla słuchaczy produkcji Tow. muzycznego, ile że była to pierwsza artystka, jaka — poza p. Skarzyńskim — stawała tego sezonu na estradzie Tow.

„Agencja koncertów krakowskich" odstępując od nierozumnej dotąd polityki urządzających (przed jej działalnością) koncerty, polityki trzymania w najściślejszej tajemnicy porządku mających nastąpić produkcji — ogłosiła z początkiem sezonu porządek i daty koncertów na cały sezon afiszami oraz w pierwszym numerze wydawanego przez siebie „Przewodnika koncertowego." Zrobiło to nader dodatnie wrażenie na publiczności i zyskało uznanie kierownikom agencji.

Szereg koncertów rozpoczął się wspaniałą biesiadą muzyczną, jaką wyprawił licznym miłośnikom bel cantu znakomity basista, Adam Didur, przyjmowany owacyjnie i entuzjastycznie. Po nim słyszeliśmy śpiewaczkę wiedeńską, p. Francillo-Kaufmann, z polskich zaś śpiewaczek p. Tatarczuchowę i p. Lange-Wysocką. Ze skrzypków koncertowali tu Kubelik, Hubermann (obaj w imprezie p Türka z Tarnowa i Hasklera ze Stanisławowa w sali „Sokoła" stale wypełnionej publicznością), a nadto Thibaud oraz wiolonczelista Heking. Z pjanistów grał Ignacy Friedman (dwukrotnie), Józef Hoffman, Artur Rubinstein i p. Miller-Choroszewska, która współdziałała w koncercie „Lutni." Sprawozdanie choć pobieżne byłoby niekompletne, gdybym nie wspomniał o świetnych produkcjach kwartetu brukselskiego.

Ilość koncertów zmniejszyła się, zyskując na jakości, a ta przyczyna jak niemniej trudność zdobycia sali zabiły niemal zupełnie i unicestwiły sympatyczny typ zbiorowych produkcji na cele dobroczynne, urządzanych miejscowemi siłami artystycznemi. Jako najbliższe produkcje zapowiadają afisze przyjazd orkiestry monachijskiej, dawniej orkiestry Kaima, na trzy koncerty. Na drugim koncercie sympatycznych gości zostanie odegrany poemat śp. Karłowicza „Powracające fale."

Pragnąc zaokrąglić relację mą z ruchu koncertowego kilku ostatnich tygodni, zaznaczyć muszę pojawienie się cyklu, złożonego z dwunastu piosnek Jana Galla, w nakładzie ruchliwej księgarni wydawniczej Piwarskiego i Sp. *Stanisław Bursa.*

Kronika.

Wszystkim współpracownikom, prenumeratorom i czytelnikom pisma składa serdeczne życzenia noworoczne REDAKCJA.

= **Pomnik Chopina** zdecydowano ostatecznie wznieść w parku ujazdowskim naprzeciw wejścia głównego od Alei Ujazdowskich.

= **Uroczystości chopinowskie zagranicą.** Goszcząca niedawno w Galicji orkiestra monachijska (M. Tonkünstler-Orchester) urządzi w Monachjum w marcu wielki koncert ku uczczeniu stuletniej rocznicy urodzin Chopina. Do wykonania obu koncertów fortepjanowych Chopina zaprosił wydział orkiestry, podczas pobytu w Krakowie, prof. Jerzego Lalewicza.

W Rzymie zajmie się uczczeniem jubileuszu Chopina, z inicjatywy p. A. Darowskiego, Tow. muzyczne im. św. Cecylji. Do współudziału ma być pozyskanych kilku artystów Polaków.

= **P. Łopuska-Wyleżyńska** po pełnym powodzenia własnym koncercie w Lipsku daje 7 b. m. recital fortepjanowy w Berlinie w sali Klindworth-Scharwenka.

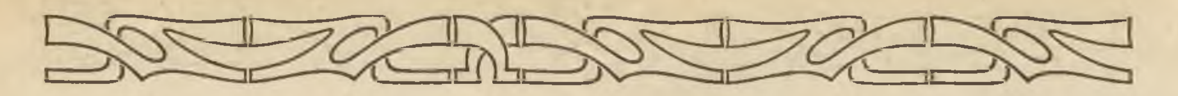
= **Do Związku Muzyków Król. Polsk.** napływają w ostatnich czasach liczne zapisy na listę członków. O działalności Związku, jego celach i zamiaraeh podamy obszerniejsze informacje.

= **Galicyjskie Tow muzyczne we Lwowie** ogłasza konkurs na kantatę do słów Konopnickiej i poemat symfoniczny na wielką orkiestrę. Termin nadsyłania prac upływa z dniem 15 stycznia. Utwory te przeznaczono na koncert inauguracyjny w nowym gmachu Tow.

= **Lipski Gewandhaus** obchodził 15-go z. m. 25-letni jubileusz otwarcia obecnej sali koncertowej.

= **Dr. Adolf Chybiński** ukończył dwie prace z zakresu historji muzyki polskiej, mianowicie: „Teorję menzuralną w literaturze polskiej muzycznej pierwszej połowy XVI stulecia" i „Tabulaturę organową Jana z Lublina (1540), część pierwszą." Obie te prace przedłoży autor na styczniowem posiedzeniu Akademji Umiejętności w Krakowie.

= **Nagrodzenie Szymanowskiego.** Na konkursie, ogłoszonym przez redakcję pisma „Signale für die musikalische Welt" w Berlinie, jednę z 10 nagród (125 fr.) przyznano rodakowi naszemu, Karolowi Szymanow-



skiemu za dwa utwory muzyczne: Preludjum i Fugę. Ogółem nadesłano na ten konkurs dzieł 874. Pierwszą nagrodę 625 fr. otrzymał Emil R. Blanchet z Lozanny. Sąd konkursowy składał się z Bussoniego, Hollaendra i F. Scharwenki.

= **P. Wanda Landowska** w sezonie bieżącym występowała z wielkiem powodzeniem na koncertach w Lipsku, Brukseli, Lille, Rouen, Hawrze, Madrycie, Saragosie, Barcelonie itd. Święta Bożego Narodzenia p. Landowska spędziła ponownie w Jasnej Polanie, w gościnie u hr. Tołstoja. Znakomity pisarz jest wielbicielem polskich kolęd ludowych, które pjanistka nasza odtwarza z nieporównaną prostotą i artyzmem.

Następnie p. Landowska koncertować będzie w miastach rosyjskich, a w dalszym ciągu w Niemczech.

= **Polskie nauczycielki muzyki w Ameryce**. W konserwatorjum w Nowym Jorku, pozostającem pod dyrekcją W. Damroscha, mianowaną została profesorem gry na fortepjanie panna Zofja Naimska, zaszczytnie znana pjanistka, siostra artystki-skrzypaczki, p. Marji Naimskiej. Instytut Damroscha jest pierwszorzędną szkołą w Stanach Zjednoczonych. Od trzech lat jest tam również profesorem Zygmunt Stojowski.

= **Feliks Weingartner** przyszedł już do zdrowia po nieszczęśliwym wypadku, który go spotkał podczas próby z „Mistrzów śpiewaków" i objął kierownictwo opery nadwornej. Podczas przedstawienia „Cyrulika bagdadzkiego" Corneliusa, które Weingartner prowadził po raz pierwszy po chorobie, publiczność, powstawszy z miejsc, zgotowała mu długotrwałą owację.

= **Weingartner** napisał nową symfonję (3 kolei).

= **Ossyp Gabryłowicz** (ur. 1878) podczas pobytu w Ameryce przeszedł dwukrotnie ciężką operację. Czas rekonwalescencji spędził w Atlantic City, miejscowości nadmorskiej w północnej Ameryce. Obecnie znakomity pjanista powraca do Europy i przez zimę zamieszka w południowych Włoszech. Wszystkie koncerty artysty, zapowiedziane na ten sezon, odwołano.

= **VIII symfonja Mahlrea**. W styczniu rozpoczną się w Monachjum próby częściowe VIII symfonji Mahlera, której pierwsze wykonanie projektowane jest dopiero na wrzesień 1910 r. Olbrzymie to dzieło, o którem donosiliśmy już pokrótce, wymaga niebywałego zespołu wykonawców: dwuch orkiestr, umieszczonych jedna nad drugą, trzech chórów, t. j. dwuch mieszanych i chóru chłopców, nadto podwójnego kwartetu wokalnego. Próby częściowe trwać będą do lata, prób całości pod kierunkiem kompozytora odbyć się ma pięćdziesiąt. Symfonja składa się tylko z dwuch części: ustępy wokalne mają w pierwszej tekst hymnu „Veni Creator", w drugiej scenę końcową drugiej części „Fausta."

= **Mahler** doświadcza sił nad pierwszem dziełem scenicznem, do którego napisał sam libretto. Utwór Mahlera nosić będzie tytuł „Tezeusz".

= **Opera nadworna w Wiedniu** zaangażowała na lat 6 tenora bohaterskiego Willama Millera rodem z Ameryki z gażą 60 tysięcy koron na sezon.

= **Opera rosyjska za granicą**. P. Djagilew wiosną r. p. wyjeżdza z trupą operową do Brukseli i Paryża, gdzie wystawione będą opery: „Borys Godunow", „Chowańszczyzna" Musorgskiego i „Pskowitjanka" R. Korsakowa.

= **Nowe opery**. E. Humperdinck przerabia obecnie swoją ilustrację muzyczną do baśni „Dzieci królewskie" na operę. Pierwszeństwo przedstawienia opery zastrzegła sobie „Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Premjera odbędzie się prawdopodobnie dopiero w przyszłym sezonie. Ferruccio Busoni skończył pierwszą swoją operę p. t. „Podróż narzeczonej", której tekst sam napisał. Nowa opera Ryszarda Straussa (tekst H. Hofmannsthala) ma tytuł „Stella." Pierwsze przedstawienie zapowiada Strauss dopiero na r. 1912.

= **W operze paryskiej** wystawiono po raz pierwszy „Złoto Renu", które Paryż znał dotąd tylko z kilku przedstawień, zorganizowanych prywatnie i z wykonania w formie koncertowej. Poprzednie dyrekcje opery nieraz już kusiły się o wystawienie pierwszej części tetralogji, jednakże z powodu krótkości dzieła pragnęły zawsze uzupełniać przedstawienie dodaniem baletu, wskutek czego rodzina Wagnera odmawiała pozwolenia. Obecna dyrekcja, wystawiwszy już w roku zeszłym „Zmierzch bogów", dopełniła całości „Pierścienia", wprowadzając na repertuar „Złoto Renu." Sam Messager dyrygował, ale wykonanie nie ze wszystkiem odpowiedziało oczekiwaniom. Orkiestra nie stała na wysokości zadania, a większość śpiewaków, przyzwyczajonych do opery konwencjonalnej, nie umiała się zastotować do odrębnych wymogów stylu dramatu muzycznego. Nad wszystkimi górował van Dyck jako Loge.

= **Koncerty organowe**. W kościele Marjackim w Krakowie dokonano poświęcenia nowych organów. Z tego powodu warto zwrócić uwagę na ciekawy zwyczaj, istniejący w niektórych kościołach



Szwajcarji i Francji, posiadających piękne organy. Początek dał kościół świętego Mikołaja we Fryburgu szwajcarskim, gdzie istnieją sławne organy posiadające 7800 piszczałek. W miesiącach letnich wieczorem zasiada do organów wybitny wirtuoz i przez godzinę wykonywa mało znane dzieła muzyki kościelnej. Od uczestników pobiera komitet parafjalny franka na cele kościoła, jednakże „godzina muzyki religijnej“ odbywa się już, jeśli zgłosi się dwunastu słuchaczy, lub nawet gdy jeden amator złoży sumę 12 franków. Za przykładem Fryburga poszło kilka katedr w południowej Francji, gdzie od niedawna odbywają się takie koncerty religijne na organach, wszędzie przyjmowane bardzo chętnie.

= **Wenecja**. Następcą Wolffa Ferrari'ego, dotychczasowego dyrektora konserwatorjum w Wenecji mianowony został prof. Agostisi.

= **Medjolan**. Z powodu przypadającej 3 stycznia 1910 r. dwuchsetnej rocznicy urodzin Pergolesiego wzniesiony mu ma być pomnik w Jesi pod Ankoną.

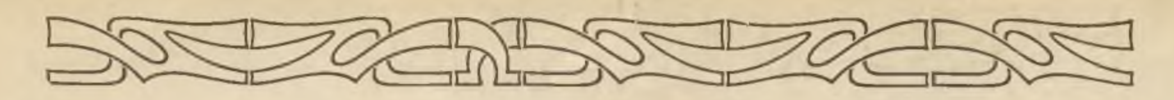
VARIA:

< **Z życia Brahmsa**. Następujące, prawdziwe zdarzenie świadczy wymownie o szczerości i skromności Brahmsa, jaką się powodował w przeciwieństwie do innych prawdziwych i urojonych „wielkości.“

Było to w zimie r. 1885. W „srebrnej sali“ gmachu Towarzystwa muzycznego urządził świeżo wówczas założony wiedeński „Tonnkünstlerverein“ bankiet, celem uczczenia przebywających chwilowo w Wiedniu *Liszta* i *A. Rubinsteina*. Nakryto długi stół, ustawiony w kształcie podkowy na przeszło 100 osób; siedzenia honorowe wspaniale przyozdobiono kwiatami i bukietami; starzy i młodzi zjawili się w odświętnych szatach. Wreszcie rozpoczęto bankiet. Na pierwszem miejscu zasiadł Liszt w blasku oddawanych mu hołdów i dowodów uwielbienia i zabawiał się miłą rozmową z gronem otaczających go niewiast. Podobnie i Rubinstein był bardzo ożywiony i rozmowny, zawiązał też wkrótce szeroką pogawędkę z Goldmarkiem, Epsteinem i kilkoma innymi muzykami. Właśnie w chwili, kiedy prof. Door, przewodniczący Towarzystwa, zabierał się do wygłoszenia mowy powitalnej, zjawił się Brahms, który dla uniknięcia natłoku usiadł skromnie przy końcu stołu, gdzie zebrało się grono młodych muzyków. Kiedy wzniesiono odpowiednie toasty i zakończono przemówienia pośpieszyło kilku wydziałowych do Brahmsa z prośba, aby zajął honorowe miejsce w pobliżu dostojnych gości. Ale daremnie. „Cóż tam“ żżymnął się mistrz—„poco tu robić ceregiele i dzielić się na rangi, jakby na jakim dworze książęcym; wszyscy tu jesteśmy muzykami, pan jesteś panem X, a pan panem Y, ja jestem panem Brahmsem. Dziękuje pięknie; bawcie się państwo dalej!“ Gorliwi wydziałowi wrócili z kwitkiem; kiedy jednak ukazał się Rubinstein i, przywitawszy się mile, pociągnął naszego mistrza za sobą, ten rad nie rad skłonił się do życzenia proszących. Brahms zbliżył się do Liszta, uścisnął mu dłoń i, zamieniwszy kilka słów, przeszedł naokoło stołu, aby znowu zająć miejsce pomiędzy młodymi muzykami.

I znowu posypały się toasty, szampan lał się strumieniami, umysły rozgrzewały się coraz bardziej... Pewna sławna pianistka, pani E., chcąc zachować sobie z tego nieporównanego wieczoru jakąś trwałą pamiątkę, wpadła na pomysł, aby zapełnić swój medaljon włosami, uciętymi z głów obecnych wielkich mistrzów. Najpierw uklękła przed Lisztem i uzyskała przyzwolenie; łagodnie pochyliła się siwa głowa, p. E. zrobiła zręczny ruch nożyczkami i wzbogaciła swój medaljon drogocennym klejnotem. Rubinstein także dozwolił skromnego rabunku na swojej lwiej grzywie, a szczęśliwa zdobywczyni posunęła się w kierunku trzeciego mistrza. Ale Brahms, który już przedtem nie mógł się powstrzymać od uwagi o „takich błazeństwach,“ uchylił się stanowczo i nie zmienił swego postanowienia, mimo próśb i pochlebstw. Pozornie urażona artystka wróciła z niczem; ale nie tak łatwo przełamać upór rozkapryszonej kobiety. Upatrzywszy stosowną chwilę, zbliża się p. E. z tyłu z nożyczkami i pragnie podstępnie uciąć Brahmsowi kilka włosów. Nożyczki drasnęły mistrzą lekko w kark, a on chwycił je mimowolnie z tyłu i zranił się dokliwie w rękę. „Cóż to za głupstwa,“ zawołał rozzłoszczony i zdenerwowany Johannes; w mgnieniu oka chwycił kapelusz i opuścił salę.

< **W jaki sposób powstała „Carmen?“** „Figaro“ ogłasza list Prospera Merimée'go, autora powieści „Carmen,“ której treść posłużyła za wątek do librettą opery Bizeta, w którym Merimée stwierdza, iż postać Carmeny nie on sam stworzył, lecz



zawdzięcza ją hr. Montijo, matce cesarzowej Eugenji. W liście tym, noszącym datę 16-go maja r. 1845, Merimée zaznacza, że treść swojej powieści zaczerpnął z opowiadań hr. Montijo, *milieu* zaś życia cygańskiego malował według pożyczonej mu przez hrabinę książki hiszpańskiej.

< **Jak powstała uwertura do „Fidelia“ Beethovena?** Podczas premjery „Fidelja“ Beethovena we Wiedniu, nie grano właściwej uwertury (t. zw. „Fidelio“ Ouvertüre); zosrała ona wykonana dopiero podczas drugiego przedstawienia. Wedle informacji Marxa pomysł tej uwertury powziął Beethoven dopiero 20-go albo 21-go maja r. 1814 (premjera była 23-go maja), a to w towarzystwie jednego z przyjaciół, d-ra Bartolini'ego. Bawili wtedy w gospodzie „pod rzymskim casarzem“, gdzie Beethoven uaszkicował tematy swego dzieła na odwrotnej stronie spisu potrnw. Jerzy Fryderyk Treitschke tak nas o tem informuje: „Dzień przed premjerą była główna próba, ale obiecana uwertura nie wyszła jeszcze z pod pióra twórcy. Próbę orkiestrową zamówiono tedy na rano w sam dzień przedstawienia. Beethoven jednak nie przychodził. Po długiem czekaniu pojechałem po niego, ale on leżał w łóżku i spał twardo. Opodal stała szklanka wina i cwibak. po ziemi walały się rozsypane arkusze z manuskryptu uwertury. Zupełnie wypalone światło wskazywało, że musiał on pracować długo w noc. Oczywiście, że nie było mowy o skończeniu nwertury przed premjerą. Z tego powodu musiał się Beethoven zgodzić, aby podczas pierwszego przedstawienia grano uwerturę do „Ruin ateńskich“, zamiast uwertury E-dur. Sam później przyznawał, że wstydził się powodzenia tego utworu, który był w tym wypadku tak niestosownie umieszczony. Właściwą uwerturę wykonano dopiero podczas drugiego przedstawienia. Podczas premjery dyrygował Beethoven osobiście: temperament jego był przyczyną, że często wypadał z taktu, ale kapelmistsz Umlauf, umieszczony za jego plecami, doprowadzał w takich miejscach gestami i wzrokiem wszystko do porządku. Powodzenie było ogromne i wzrastało za każdem przedstawieniem.“

Z żałobnej karty.

W Berlinie zmarł *Ludwik Schytte*, kompozytor, pjanista i pedagog gry fortepjanowej, ostatnio profesor konserwatorjum Sterna. Zmarły liczył 61 lat życia, był z pochodzenia duńczykiem, kształcił się pod kierunkiem Gade'go i Neupert'a. Rozgłos zjednały mu jego liczne kompozycje fortepjanowe, odznaczające się nie tyle głębokością treści ile elegancją.

W Rzymie zakończył życie *Nicolo Spinelli* (ur. 1865 r.), wychowaniec a następnie profesor konserwatorjum w Neapolu, znany ze swych oper: „A basso porto“ i „Catillina.“ To ostatnie dzieło zyskało drugą nagrodę na konkursie Sonzonga (pierwszą nagrodę przyznano Mascagni'emu za operę „Cavalleria rusticana.“

W Darmsztacie zmarł *Filip Schmidt*, dyrektor i założyciel tamtejszej Akademji muzycznej. Zmarły liczył 83 lata życia.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

= Związek muzyków czeskich wobec odezwy Związku kolegów warszawskich postanowił nie przyjmować angażowania do Warszawy na sezon letni r. 1910, o czem zamieścił odpowiednie ostrzeżenie w swym organie dwutygodniku „Hudebni Vestnik.“

= Od dnia 1 go stycznia 1910 r. stanowisko gospodarza lokalu Związku muzyków na miejsce ustępującego p. F. Wasilewskiego obejmuje p. Stefan Epperlein.

= Kalendarz muzyczny na rok 1910 w wydaniu firmy Wende i Sp. jest do nabycia w Związku muzyków. Dla członków Związku (z ustępstwem) po cenie 25 kop.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.